

Di Blasio Barbara

adjunktus, Pécsi Tudomány Egyetem BTK Neveléstudományi Intézet

Pedagógiai lehetőségek tárháza

A társadalmi színházról¹

Korunkban divatossá vált a performansz fogalma és műfaja. A színjátszás a színház falain kívülre is került. A színház emancipációjának hátterében számos tényező húzódik meg. A rövid történeti és színházelméleti áttekintés a társadalmi színház sokszínű létjogosultságának igazolását szolgálja. A civilizatorikus folyamatok és az individualizmus megerősödése kapcsán lényeges kérdés, hogyan tudunk egy új globális társadalmat kiépíteni, figyelembe véve a társadalmi egyenlőséget és szolidaritást, a demokratikus értékeket, teret hagyva az individualizmus érvényesülésének és a toleranciának. A színjátszás pedagógiai jelentőségét pedig már a reformpedagógiák is felismerték, majd a kritikai pedagógia ugyancsak rátalált a társadalmi színházban rejlő lehetőségekre. A performansz különböző diszciplínák, úgymint művészeti, társadalom- és humán tudományok találkozási csomópontjában értelmezhető. A színház az interdiszciplináris dialógusok helyszíne.

A társadalmi színház kialakulásának rövid története

A 20. század a háborúk, a forradalmak, az átfogó társadalmi változások, az erőszak és reménytelenség évszázadaként indult. Az addigi emberi értékek megkérdőjeleződtek. A hagyományos fogalma negatív jelentésekkel telítődött, amellyel a modernség fogalma és az újdonság szembekerült.² A hétköznapi létezés változásai mellett a művészeti látásmód is különösen átalakult. A színház kialakította új típusú kommunikációját, amely átalakította addigi társadalmi szerepét. A szórakoztatást és művelődést már nem tekintette elsődleges feladatának. Létrejött az új definíciók szükségessége. Fontos kérdések merültek fel, például etikai kérdésként, hogy kinek játsszon a színház, mire van szüksége a kismizett társadalmaknak, az esztétikumnak vagy a politikai jelentéstartalmaknak kell felülkerekedniük. Végül a legmeghatározóbbá a színház mint társadalmi eszköz vált. Eszköz a szenvedő és nélkülöző tömegek emancipációjára. A színház az épített színház falain kívülre került és alapvetően megváltoztak a szerepei és szabályai, törvényei. A változások érintették a rendezést, a kulturális tartalmakat, a pedagógiai szándékokat, az egyének és tömegek színházbeli szerepét, és a színészképzést. A 20. század első harminc évében a színház a publikummal való közvetlen találkozást kereste (*Attisani*, 1988). Idővel a nézők váltak rendezővé és szereplővé is egyaránt, hiszen a színház nekik és róluk szólt. A színház nem akart a manipuláció eszköze lenni, hanem az egyént akarta megváltoztatni, aki a társadalmi változásokat is a mindenki számára kedvezőbb irányba befolyásolhatja. A színház anyagilag és szellemileg önfenntartóvá vált. Ünnepek és ünneplések alkalmai, a propaganda lehetőségei, politikai színház,

mind befolyásolták az új színházi törekvések irányait. A színház és az ünnepek összekapcsolódnak, a tömeg tapasztalatait megsokszorozzák a maguk sajátos módján.

A társadalmi színház fogalmának rövid meghatározása szerint kifejezőmód és képzés, csoportos és közösségi interakció. A társadalmi színház megkülönbözteti magát a színházi megjelenítéstől, a művészi színháztól, mert nem kitűzött célja az esztétikailag értékelhető produktum létrehozása. Ugyanakkor nem tekinthető a színházterápia egyik válfajának sem.

A társadalmi színház kialakulásának meghatározó helyszíne, Olaszország. A társadalmi színház létrejötté 1947-re tehető, amikor a híres rendező, Giorgio Strehler és a színháztörténész, Mario Apollonio úgy döntöttek, hogy korábbi közös terveik után útjaik szétválnak. A 2. világháború kitörése előtt közösen készültek színházalapításra, amelyet a viláégés akadályozott meg. Majd a háború borzalmai, a fasiszmus után az eredeti alapító szándék újjászületett, de a két rendező színházi koncepciója egymástól eltérő irányban fejlődött. Strehler úgy tekintett a társadalmi színházra, mint pedagógiai eszközre, amely képes a szegényebb rétegek kulturális felemelésére. Apollonio elképzelése szerint a színház nem a hivatásos rendező és művészeti vezető munkája révén működik, hanem a közösség mint társadalmi, politikai, kulturális élet aktív szereplőinek csoportja által. Apollonio azt állította, hogy bármely szoba lehet az új színház helyszíne, mert a színjátszó csoport mindig képes alkalmazkodni a környezethez, akár át is alakítva azt. A társadalmi színházról alapvetően más volt a véleménye, mint Strehlernek (Strehler, 1974).

Apollonio így nyilatkozott a színházról: „A színház marad az, amire a létrehozói megálmodták: az a hely, ahol a közösség meghallgatja és elfogadja vagy elutasítja a szavak üzenetét. Ha nem is azonosulnak az üzenettel, de ezek a szavak mégis segíteni fogják az egyéni döntéshozásukat és a társadalmi felelősségvállalásukat. A színház középpontjában a közönség áll.” (Strehler, 1974, 34. o.)

Mario Apollonio koncepciójának fő vonulatában fogalmazódik meg a hagyományos színházzal szembeni álláspont, miszerint a színházi élmény nem a rendezőhöz vagy a művészeti vezető munkájához kötődik, hanem mindez a közönségtől függ. A közönség nem véletlenül lehet részese a színdarabnak, hanem kórusként, főszereplőként jeleníti meg valós társadalmi, kulturális és politikai tapasztalatait, élményeit. A koncepció másik vonulatában hangsúlyt kap a demokráciára való felkészítés. A színház lehet az hely, ahol mentalitások és kultúrák találkozhatnak, ahol a társadalmi rétegek közti elmozdulások könnyen valósulhatnak meg. A közösségi színházban történhet meg a művészek és laikusok, illetve a magas társadalmi státuszúak és alávetettek találkozása. Apollonio a „kórus” (a nézők bevonása) jelentőségét is abban látja, hogy szerinte a színházi élmény passzív befogadása nem segít az egyén társadalmi boldogulásában. Azonban az élmény kidolgozásában való aktív részvétel valóban formálja a személyiséget, a felelősségvállaláshoz való viszonyulást.

Az elképzelés teljes értékű megvalósítása mégsem sikerülhetett, mert a kórus működésének ötlete igen távol állt a színház hagyományos világától. Apollonio halála után azonban egyedi ötletének hatása fennmaradt, más színházi szakemberek tevékenységét még ma is motiválja, úgymint Sisto Dalla Palma, Federico Doglio, Emo Marconi és Benvenuto Cuminetti munkáját, akik mindannyian Olaszország különböző régióiban működnek.

1947-ben a Piccolo Teatro di Milano az első színház, amely olasz társadalmi színháznak tekintendő. A színház lehetséges szolgáltatásai a társadalom számára nagy haszonnal járnak. A társadalmi színház révén az egyének olyan tapasztalatokra és élményekre tesznek szert, amelyek támogatják az egyén társadalomban való eligazodását. Legyen az egészségügyi, állampolgári biztonság vagy jogi kérdés. Nem utolsósorban az egyén személyes fejlődését és közösségi magatartását is támogatja (Bernardi, 2004). A társadalmi színházban a résztvevők egyszerre nézik a színházat, gondolnak a színházra és csinálják

a színházat. A színház megtekintése a befogadással van kapcsolatban, a gondolatokat a reflexiók, a kritika és az elemzések adják, a végső mozzanat pedig az alkotás folyamata, amikor az új konstrukció születik meg.

Az „új színház” kialakulása

Marco De Marinis a Bolognai Egyetem tanára szerint ugyancsak 1947-re tehető az „új színház” fogalmának kialakulása is. Ismert „avantgard színházként”, „kutatói színházként” és „tapasztalati színházként” is. Bármely elnevezését is fogadjuk el, a közös bennük, hogy a színház teljes megújítására törekszenek (Bernardi, 2004, 40. o.). Az új színházban már nem a szöveg és a nyelv, a stílus, a játékmódok által közvetített tartalmak lesznek elsőrendűek, hanem a színház és az életvalóság közötti határok lebontása, amely nem csak nyelvi eszközökkel történik meg. 1947-ben alapítja Julian Beck és Judith Malina is a Living Theatre-t New Yorkban.

A színházi szakirodalom egységes az új színház definíciója tekintetében, de a kialakulására vonatkozóan a kutatók más-más időfelosztást alkalmaznak.

Az új színházak létrejöttében De Marinis négy időszakot különít el:

1. A kialakulás időszaka (1947–59). Az első színházat 1959-ben követte többek között Grotowski Teatr Laboratoriuma, a történetek színháza, majd San Franciscóban Ronnie Davis vezette Mime Troupe és Olaszországban a neoavantgarde első képviselőjeként, Carmelo Bene és Carlo Quartucci alapítottak színházat.
2. A stabilizálódás időszaka (1959–64). Eugenio Barba Norvégiában alapítja meg az Odin Teatret, Grotowski áthelyezi székhelyét Wrocławba.
3. Elterjedés időszaka (1964–68). Erre az időszakra tehető a híres és jellemző darabok megrendezése, mint például a Living Theatre által bemutatott *Frankenstein* és *Antigone*, stb.
4. Az első krízis időszaka (1968–70). Tudott, hogy az új színház a hagyományos színház kereteit akarta lebontani vagy tágítani, mert szerinte a hagyományos színházi játék kiüresedett. De egy idő után az új színházzal kapcsolatban is felmerültek olyan művészi kérdések, hogy hova és merrefelé tart az új irány. Úgy mondhatnánk, hogy a megváltozott modalitások mögött semmi sem került nyugvópontra.

Az új színházi törekvések utópisztikus üzenete volt, hogy a társadalmat fel lehet szabadtani a korlátok alól, kreatívvá és örömtelivé lehet varázsolni. '68 radikális ifjai az egyéni élet középpontjába az individuum és közösség kapcsolatát állították. Számukra a közösségi lét megformálása, a mozgások, az elnyomott belső lelki tartalmak felszabadítása, az ünneplés, a rítusok, a test szabadsága, a spiritualitás és a politika voltak a jelszavaik. Elutasítottak minden olyan színházi törekvést, amely a valóságot próbálja meg imitálni, amely az emberi lehetőségek határait sulykolja belénk. Az újfajta megközelítés nem tűrte a rendezőt sem, aki a szemében az autoritás megtestesítője volt, és elutasított minden, az új színháztól elidegenítő momentumot. Viszont a színházat átengedte más, nem színházi szakembernek. Például antropológusnak, pszichiáternek, tanárnak, egyetemistának, aki könnyen válhat a gyakorlás révén „színházi szakemberre”.

A '70-es évek színházi utópiája: Az utópikus kép lényege, hogy a mély kulturális alapvetések feldolgozásának folyamata kerül előtérbe, a szereplők és a közösség kapcsolata állandó és elnyújtható, illetve helyreállítható, a szerepek teljes felcserélhetősége és helyettesíthetősége szolgálja a színházi tevékenységet mint a közösségi létezés és autonómia gyakorlási terepét. A színházi animációk utópisztikus törekvése a saját művészi autonómia elismertetése volt, mint az ember játékon keresztüli felszabadításának művészi formája. Két párhuzamos utópia látszott egyesülni. Az egyik a pánteatralizmus,

amely a színház megújításának a módja, a másik a pánpedagógia, amely a hagyományos pedagógiát tagadta. A fenti utópikus törekvéseknek valós pozitív hatásait észlelhetjük ma is a számos posztdramatikus színházi tevékenységben. Sajnálatosan az egyén emancipációjának gyökeres kérdéseit azonban nem tudták megoldani.

A '60-as évek végétől fellendülő színházi tevékenységek ennek az utópiának köszönhetőek. Ezek a tevékenységek ma is átítatják a tanítást és iskolát is, dinamizálják a megismerés és kreativitás folyamatát (ez a nézet inkább Olaszországban terjedt el). A színház az állami gondozott és elhagyott gyermekek fejlesztésében pedagógiai módszerként jelenik meg.

Hasonlóan működik Jacob Levy Moreno spontaneitásra épülő színháza. Moreno a pszichodráma atyja, amelyben az improvizációk és szerepjátások segítik a spontán kifejezőkészséget. Hatása többek közt a szociodramában érhető tetten. A szociodramában az egyén mint konkrét szerepek összessége fogható fel, míg a csoportok kapcsolata egymással csak néhány általános szerepből áll. A szociodráma célja lehet szórakoztatás, de a közönség bevonásával a politikai vélemény kifejezése is (Blatner, 1999). A drámajáték hatékonyságának záloga az egyén és a csoport kreativitásának felszabadítása. Különösen a spontaneitás, a kommunikáció, a problémamegoldás, és az önismeret fokozását emeli ki. Tehát a dráma a pedagógiában is kifejti hatását.

Az akkoriban kialakuló új pedagógiai megközelítésmódok Európa-szerte éreztetik hatásukat. Példaként, a kooperatív tanulási technikák már az '50-es évek második felétől megtalálhatóak a francia Celestin Freinet pedagógiai koncepciójában, aki a tanári tekintélyelvűség ellen harcolt és a demokratikus elvekkel működő iskola híve volt. A kooperatív technikákat alkalmazó első olasz pedagógusok, Mario Lodi (1922–) és Fiorenzo Alfieri (1943–) voltak. Lodi pedagógus és író, aki részt vett Olaszország 2. világháború utáni újjáépítésében, az oktatást újította meg és modernizálta. Elvei közt szerepel, hogy az ember gyermekkorra kiemelt időszak a társadalmi cselekvőképesség és kreativitás kialakításában. Fiorenzo Alfieri pszichopedagógiai megközelítésében a narráció színházát alakította ki, amely szintén a társadalmi színház egyik megnyilvánulási formája. A csoport narrációja cselekményekkel társul, a hétköznapi ember gesztusai kísérik, amelynek témáját sokszor az egyén élettörténete, az élet valamely szelete adja. Az egyik legaktívabb színház a Casa degli Alfieri, amely főleg Piemontban bontakozott ki. A narrációval az egyének és csoportok emlékezetét lehet mozgósítani, közösségeket lehet életre kelteni. Az emlékezés rítusai nem a nosztalgikus életérzést sugallják, hanem sokkal inkább az üresnek és veszélyesnek érzett modern életben a szemlélődés lehetőségét kínálják (Alfieri, 1979).

Olaszországban az 1960-as évektől a színjátszás változatos formái az oktatás kiegészítő diszciplináivá váltak, amelyeknek kitűzött célja a közösségi létezés, a kooperativitás tanulása, a fiatalok társas lénnyé és a kultúra részeseivé tétele volt.

A társadalmi színház kialakulásának és megerősödésének lendülete tehát a '60-as évekre tehető, amely Remo Rostagno (1980) író és kritikus szerint, szintén négy fejlődési fázist mondhat magáénak:

1. Elsőként a hagyományok elutasítása a cél, legyen az színházi vagy pedagógiai. A megújulás szükségességét radikális módon hirdeti. Ez a kialakulás ideológiai fázisa.
2. A második szakaszban a cél a művészeti önmeghatározás. A szabad kifejezésmódok megválasztása, az iskolai vonatkozó curriculumok tartalmának leírása. Ez a pszichopedagógiai szakasz.
3. A harmadik, szociális fázisban a hagyományosan szűkös kereteket kitágítani, amelyek a szellem szárnyalását gátolják. A gyermekek és fiatalok számára az életvalóságot és a felnőttek világát pedagógiaiilag elérhetővé tenni.

4. A negyedik, vagyis az antropológiai szakaszban érzékelhetővé tenni a társadalom rétegeinek szociokulturális különbözőségét, amelyben a társadalmi rétegek közötti szabad elmozdulás lehetősége is benne rejlik. Ennek az elmozdulásnak az alapfeltétele az önmeghatározás, amelyhez a teatralitás jelentősen hozzájárul.

Rostagno szerint a színháznak kulturális, társadalmi és gazdasági szerepe és funkciója is van. Az állami intézmények képviselői főleg így gondolnak a színházra, amely mint egy szolgáltató intézmény áll a közösség rendelkezésére. Ez azonban szerinte nem igaz, hiszen az a polgár, aki soha nem teszi be a lábát a színházak kapuján, szintén részese azoknak a mindennapi játszmáknak és hétköznapi forgatókönyveknek, amelyet a társadalom ró rájuk. Rostagno szerint a művészet diffúzzá vált körülöttünk. Rostagno kiáll amellett, hogy olyan kutatókká kell válni, akik újradefiniálják a művészetek és a társadalom kapcsolatát: „Álmodozom a diffúz színházról. Ez nem bolondéria, nem a múltba való visszatérés.”

Majd gondolatait úgy folytatja, hogy napjainkban, amikor a számítógépek és internet világa megfoszt valós kapcsolatainktól, magányosak vagyunk, izoláltak és elhidegültek, méginkább szükségünk van kapcsolatokra, a dialógusokra és az ezekből eredő kellemes érzésekre. Erre nem lenne megfelelő válasz, hogy akkor töltsük hasznosabban a számítógép előtt az időt, és fogadjunk el még többet a kultúripar kínálatából. A megfelelő válasz az lenne, ha fizikai, valós módon, a zenével, a képzelettel, a könyvekkel segítenénk magunknak a szépség létrehozásában, a művészet alakításában. A színház pedig felkínálja annak a lehetőségét, hogy a kultúrát ne csak „fogyasszuk”, hanem abban aktívan szerepeljünk. A színházat nem csak nézni, hanem csinálni kellene.

A lendület időszakában a színházi animáció kiemelkedő alakja, a rendező és drámaíró, költő Giuliano Scabia, létrehozta az „ellenszínpadot” és a „didaktikus drámát”. Színházi elképzelései ebben az időben főleg politikai és történelmi jellegűek voltak. A demokratikus társadalom képe lebegett előtte, amely színdarabjaiban mindig is központi jelentőségű volt. Nézetei szerint a „cselekvő színház” segítségével az egyének és a csoportok megoszthatják egymással kulturális, politikai, művészi és emberi érdeklődéseiket. Céljai között szerepelt, hogy a színházat ki kell vinni a falak közül és az emberek között kell megtermékenyíteni a „színházi nyelvezetet”. Főleg Torinóhoz és Bolognához kötődik színházi munkája.

Scabia követője a trieszti Franco Basaglia (1924–1980), aki foglalkozását tekintve pszichiáter és neurológus volt. Különös színházi kezdeményezésének indulása 1972–73-ra tehető. A pszichiátriák évekre bezárt mentális betegeihez vitte közel a színjátékot. Tanulmányai során igen hatással voltak rá az egzisztencialisták, mint Sartre, Merleau-Ponty, Husserl, Heidegger. Később a zárt intézetek működésének teljes megismerése után Michel Foucault és Erving Goffman kritikáival is azonosult. Jelentős politikai szerepet vállalt a „némaságra ítélt” csoportok érdekképviselésében. Hatására számos színházi társulat alakult, amelyek aztán elmeorvosintézetekbe, börtönökbe és más jellegű zárt intézetekbe vitték be a színjátszást, illetve létrehozták az utcaszínházat. Ezek egyike Horacio Czeretok társulata, a Teatro Nucleo Ferrarában.

A társadalmi színház sokszínűsége

Moreno színháza – a pszichodráma

A pszichodráma nem vizsgálható a mögöttes filozófiai tartalmak nélkül. A modernről a posztmodern gondolkodásra való áttérés Jacob Levy Moreno (1889–1974) fiatalága idején kezdődött, az egzisztencializmus megjelenésével. Az egzisztencialisták úgy vélték, hogy az ember képes új lehetőségeket teremteni, a kreativitás e tekintetben az egyik kulcsfogalomként vált. A 20. század másik jelentős filozófiai vonulata a fenomenológia, amely szemben állt a pozitivizmussal, hiszen a szubjektív tapasztalatot valóságosnak tekintette. Moreno sajátos elvei szerint a fenomenológia álláspontjával azonosult.

A nyelv, a kultúra, a viselkedés, a társadalom, az emberi fejlődés lényegesen bonyolultabb, mint azt első látásra gondolnánk, a rendszerek között árnyaltabb kölcsönhatások és átfedések léteznek (Blatner, 1999). A pszichodráma a megismerés alternatív útjai közé sorolható. Az alternatív lehetőségek között a hermeneutika, a konstruktivizmus és a narrativizmus jelenik meg. Az emberi helyzetek összetettségét az emberi történeteken keresztül lehet vizsgálni. A pszichoterápiában alkalmazott narratív módszerek hasonlítanak a pszichodráma alapjául szolgáló dramaturgiai metaforára. A konstruktivizmus, a hermeneutika és a narrativitás a néhány évtizede terjedő posztmodern szellemi irányzat részei. A posztmodern irányzat válfajainak közös nevezője a (2) modernista világnézet-megkérdőjelezése. A posztmodernizmus egyik problémája, hogy követői és vezető alakjai sokszor homályos, leegyszerűsítő vagy szélsőséges álláspontra helyezkednek, károkat okozva azoknak, akik területükön felelősségteljesebb munkát végeznek. A pszichodráma mint konstruktivista folyamat, megköveteli, hogy bizonyos dolgokat újra-gondoljunk vagy tanuljunk. A kreativitás, a narrativitás fogalmai kiemelkedően fontosak. Ezek fényében tehát a pszichodráma a posztmodern irányzathoz tartozik.

A pszichodráma úgy definiálható, mint az a tudomány, amely az igazságot a dráma eszközeivel kutatja és a pszichológiai tapasztalatra összpontosít. A „kulturális konzerv” fogalmát Moreno vezette be, amely társadalmi szabályok és szokások rendszerének együttese. Az élet dinamikus folyamat, amelyben a változás állandósága érhető tetten. Ez a konzerv részben a civilizáció alapja is. A rögzült hiedelmek és szokások lebontása, a gondolkodás változása állandó jelenség a társadalomban és a családban egyaránt. A kulturális konzervről való leszokás a spontaneitás segítségével történhet.

A pszichodráma a készségek és ismeretek tárházával, az alternatívák lehetőségének kiaknázásával perspektíva-váltást segíti. Szerepkészletet mutat meg, ablakot nyit a felfedezés örömeire.

Moreno véleménye szerint az egyéni és a társadalmi pszichológia elválaszthatatlan egymástól. A terápiának nemcsak a betegnek kikiáltott egyénre, hanem a kulturális mátrixra is ki kell terjednie. Megalkotta a szociátria ('iatros' = gyógyulás) kifejezést, amely a szélesebb értelemben vett kultúra gyógyítását jelenti. Véleménye szerint a nyugati világ marginalizálta azokat a csoportokat, amelyek gazdaságilag nem voltak versenyképesek, és sok esetben néhány társadalmi kihívás határozott tagadásához jutottak el. Ennek az orvoslásában Moreno azt remélte, hogy korai színházi törekvéseinek, kísérleteinek lesz valami általánosabb társadalmi haszna. Moreno hitvallása szerint nem elég, hogy az elméletek fogságában éljen a tudós, hanem azokat a társadalmi cselekvésekben fel is kell használni. Ebben segít a pszichodráma, a szociodráma és a szociometria módszertana.

Moreno keveri a filozófiát, a szociológiát és a pszichológiát, ezért a fogalmait nehéz pontosan, következetesen definiálni. Munkájában kiemelt szerepe van a kreativitásnak és a spontaneitásnak. A két fogalom úgy különböztethető meg, hogy a kreativitás (kreálni) az az alkotás tevékenységére utal, a spontaneitás pedig arra a készenléti állapotra, szellemi állapotra, amely gyakran energikusabb testi állapottal és bevonódással társul. A spon-

taneitáshoz hozzátartozik a szabadság állapota, egy olyan lelki hozzászállás, amelyben az egyén készen áll az eredeti módon való gondolkodásra. A kettő jelenség azonban egymástól függetlenül is működik. Nem minden kreatív cselekedet spontán, és fordítva.

A spontaneitás Moreno szerint igen lényeges, mert a „kulturális konzervet” korrigálja. Ha az emberek túlságosan ragaszkodnak a berögződéseikhez, a szokások irányítják, sokszor szinte programozott módon gondolkodnak és cselekszenek, előáll a „robopátia”.³ A robopátia működik a bürokráciában, az előítéletekben, a merev tradicionalizmusban, a fanatizmusban, a függőségekben és más egyéni és társadalmi patológiákban.

A spontaneitás pszichodinamikája

Moreno (1953): „A spontaneitás a jelenben működik, itt és most; az egyént arra ösztönzi, hogy adekvát választ adjon egy új helyzetre vagy új választ egy régire”.

A spontaneitás nem csupán a szokás ellentéte. A spontaneitás: hajlam a kérdések feltevésére, de jelen van benne a bátorság, az életrevalóság, az elkötelezettség, az elme munkáltatására törekvés. A spontaneitás alapja és trükkje is egyben az elme nem-racionális, intuitív dimenzióira való fogadókészség fejlesztése, amely dimenziókat aztán integrálni lehet a racionálisabb képességekkel. A belső élet energiáiból merítő spontaneitás a környezet valóságára is ráirányítja a figyelmet. A személyközi viszonyokban segít reflektálni minden körülményre, és vonakodás helyett elkötelezettséget sugall.

A spontaneitás a jelenre irányul, de helye van a múltnak (emlékek formájában) és a jövőnek (célok, remények). Az emberek egy része azonban gyakran a múltba réved, vagy a jövőre irányuló irreális fantáziák vezérlik őket. Hiedelmek, szabályok és vágyak tengereiben lavíroznak. A spontaneitás pedig éppen az adott pillanatra fókuszál, de a vágyak és lehetőségek érzékelése is hozzátartozik. Moreno szerint a spontaneitás tanítható, tapasztalati úton gyakoroltatható.

A kreativitás is sokszor a spontaneitás eredménye, de nem mindig. Az improvizáció, a kísérletezés, a beszéd, a párbeszéd, a fizikai mozgás mind serkenti az intuíciót, a képzelőerőt, ennek hatására pedig új gondolatok születnek. Blatner (1997) nyomán tehát kimondhatjuk, hogy a munka folyamán a hangsúly áttevődik a tartalomról a folyamatra. A konzerv helyett az új megalkotása okoz majd örömet, de az újat is folyamatosan át kell majd vizsgálni.

Blatner (1999, 71. o.) emlékezteti az olvasót arra is, hogy a pszichodráma Moreno-féle elméleti alapjait érdemes újragondolni, de ösztönzésével új variációkat lehet létrehozni, vagy általa akár hivat ácsolni más területek felé.

A tanulmánynak nem kitűzött célja, hogy a pszichodráma mélyebb lélektani megértését szolgálja, mégis néhány fogalom bemutatásával a pszichodráma működését is jobban megérthetjük. A pszichodráma cselekvések lényegesek, mert ha csinálunk valamit, ahelyett hogy beszélnénk róla, az mélyebb kielégülést okoz az embernek. A művészeknek is szükségük van arra, hogy belső képeiket kézzel fogható, érzékelhető formában adják át másoknak.

Másik fontos fogalom a szelf-érzet kitágítása. Bizonyos szinten az emberek gyakran érzik magukat jelentéktelennek, kicsinynek, magányosnak, sebezhetőnek. Heinz Kohut (1913–1981), a szelfpszichológia kezdeményezője foglalkozott a szelftárgyak „tükröző” és „idealizáló” szerepével, amely egyrészt az önértékeléssel kapcsolatos erőt nyújtja, másrészt az önkontrollhoz szükséges energiát adja (Kohut, 1971/2001, 50. o.).⁴

Amikor az emberek ki tudják fejteni magukat, átélik azt, hogy látják, hallják és értik őket, nagyobbak és erősebbnek érzik magukat. Erőt ad a hallgatóság létezése. Korunk azonban sokféleképpen értékeli le a kifejezőkészséget, helyébe a zárkózottságot kínálja. Sokan tartózkodnak a protagonista helyzettől, mintha attól félnének, hogy kinevetik őket

azért, mert szerepelnek, mert színpadra lépnek. Attól félnek, hogy sebezhetővé válnak, ha sokat mutatnak meg önmagukból (Sacks, 1977).

Harmadik lényeges mozzanat, a történetek alkotása és közreadása. Ismerjük, hogy az ember természetes igénye, hogy történeteket meséljen. Sokan nem tapasztalnak meg teljes élettörténetet, csak annak részleteit, töredékeit, élményeket, stb. A dramatikus képzelet azonban segít abban, hogy a töredékek jelentőségteljes témák köré szerveződjenek. Sok esetben az emberek destruktív történetekkel rendelkeznek. A konstruktív terápiák, a drámajátékok feladata annak segítése, hogy a személy a rossz történeteket jóvá tudja fordítani. Ebben a folyamatban a redempció (jóvátétel) is segítségére van az egyénnek.

Moreno színházában nem kell a történeteknek olyan kidolgozottnak lenniük, mint amilyet a profik alkotnak. Színházában a történetmesélés aktusa sokkal fontosabb, mint a végeredmény. A színház az önkifejezés helye. Az önkifejezésre pedig mindenkinek igénye van, hiszen az önkifejezés kiteljesedése katartikus hatású. Az önkifejezés lehetősége adja meg a részvételt az emberi potenciál gazdagságában.

Moreno munkásságából többféle dramatikus módszer nőtt ki, sőt számos tőle függetlenül jött létre. A módszerek közötti határok gyakran elmosódtak. A módszerek egyike, a szociodráma. A szociodráma csoportcentrikus, közösségi történetek alkotják a gerincét, inkább társadalmi gondolatok, értékkonfliktusok fejeződnek ki benne, szemben a pszichodrámaival, amelyben az egyén és személyes problémái állnak a középpontban.

A szociodrámaiban előfordul, hogy egy téma feldolgozása során egyes személyek a saját történetüket is felismerik benne. Mégis lényeges mozzanat, hogy a pszichodrámat a szociodrámatól megkülönböztessük, mert más céllal alkalmazhatjuk azokat.

Augusto Boal – „Az elnyomottak színháza”

Szintén az új színházi (pedagógiai) törekvésekhez tartozik Augusto Boal (1931–2009) „Az elnyomottak színháza”, amely Latin-Amerikában (Brazília) jött létre. Boal (1985) interaktív színházának törekvése, hogy a játékon keresztül a tömegek politikai tudatosságát befolyásolja. Boal is felismerte, Morenótól függetlenül, a dráma szocioterápiás jelentőségét.

Boal Bertold Brecht követőjeként elutasítja a polgári közsínházat, az arisztotelészi hagyományokat, a katarzist, mert azok nem segítik az egyén létezésének, életminőségének hátterében meghúzódó okok felismerését. Az alávetett társadalmi csoportok a hagyományos színházban nem sajátíthatják el azt a küzdelmet, amellyel saját helyzetükön képesek változtatni. Boal a színjátszást, amely radikálisan különbözött az arisztotelészi színházától, a dél-amerikai diktatúrák elleni forradalom próbájának tekintette. Olyan színházról álmodott, amely nemcsak a népek szóló színház, de a nép által alkotott is. Kereste és elemezte a formákat, a kulturális elemeket, a nyelvezetet és a kifejezőmódokat, amelyek az új színházi játékokban segítik annak a kommunikációnak az újszerű kidolgozását, amellyel érvényesülhet a demokratikus részvétel. Boal szerint a színházon keresztül kell a népek értesülnie azokról a politikai folyamatokról, amelyek saját hétköznapijakra közvetlen hatást gyakorolnak.

Később Augusto Boal követői alapítják a fórum színházat. A szereplők fontos, meghatározó problémát dolgoznak fel egy adott pontig, majd a nézők arra kapnak meghívást, hogy a maguk egyéni elgondolása alapján bontakoztassák ki a történetet. A színdaraboknak mindig van egy központi szereplője, aki csupán moderálja a darabot. Ő nem terapeuta vagy specialista, csak a színdarab gördülékenységéért felel.

„Az elnyomottak színháza” szükségszerűen adaptálódott az európai szociokulturális viszonyokhoz. Az elnyomás nemcsak a tömegek vagy a közösségek szintjét érinti, hanem az egyénben is változást hoz létre. Boal (1985) kitalálta az európai elnyomás definíci-

óját, amely így hangozna: „rendőr a fejben”. Vagyis egy megfigyelő funkció, amely az organizmus működését belülről ellenőrzi, az egyéni szintet felügyeli. (Vajon az egyén külső kontrollossága honnan ered? Érdemes megvizsgálni a külső és a belső kontrollosság viszonyát.) Brazíliában az elnyomás jelensége az utcán, a tömegben nyilvánvaló, de Európában az elnyomók az emberi elmébe hatolnak be, száműzetésbe üldözve a hétköznapi embert. Az elnyomók tevékenysége szinte láthatatlan, csak annak hatásait érzékeljük. Ennek az elnyomásnak az ellenpontja a színház. A színházban testet ölthetnek az elnyomók, és próbálkozni lehet a láthatatlan béklyók lerázásával. A szabadulás, a szabadság megélésének helyszíne.

Az elnyomottak színháza a kulturális tilalmak megszegésével a szabadság olyan dimenzióit kínálja, mint a társadalmi álarcok levetése, a szellemi szabadság megteremtése. Ezek a tilalmak a „másik” személlyel való azonosulás révén az egyén saját elkenődött vágyainak megjelenítésével oldódhatnak fel. A szereplő valódi énje az imitáció mögé rejtőzhet. Végül a belső szabadságnak külső vetületeként a társadalmi és politikai harcokban is sikeresebben vívhatja meg küzdelmeit. Boal a színház forradalmi megújítását tűzte zászlajára. Színházat hozott létre, üzenete ellenére nem csak a népek, hanem a tömegek képzésére, amelyben új kifejezőmódok keresése, a kultúrák, a nyelvhasználat tanulmányozása is célja volt.

Il teatro di base

Politikailag igen sérülékeny korszakban, az 1960-as években, Olaszországban jönnek létre az *Il teatro di base*-típusú intézmények. Fiatalokból álló csoportok alkották, akik utcaszínházzal és animációkkal vonultak ki a szociálisan hátrányos helyzetű, periférikus területekre, ahol megpróbáltak az emberi elidegenedés, marginalizáció és politikai-társadalmi elnyomás ellen fellépni. Közben felfedezték és újraértékelték a népi hagyományokat, elutasították a domináns osztályok kultúráját (Bernardi, 2004, 54. o.). Az alávetett társadalmi csoportok kultúráját pedig magasztalták és ünnepték, ezzel is kifejezve társadalmi szembenállásukat és vitatva az individualizmus és racionalizmus elsőbbségét.

Ezeket a színházi csoportosulásokat általában 20 és 30 év körüli fiatalok alkották. Főleg leányokból álló, különböző méretű csoportok voltak, akik idejük egy részében dolgoztak, de ráérő idejükben a színházzal foglalkoztak. Általában a társadalom periferiáján tevékenykedtek, távol a kultúra fő sodrától. Elhagyatott épületekben rendezkedtek be. A túlélés határáig eljutva, önmagukat tartották el. Céljuk, bizonyos szükségletek kielégítése volt, vagyis rátalálni azokra a hiteles pillanatokra, amelyek az emberi szocializáció és ritualitás elemei. Azokat a lehetőségeket keresték, ahol nem hétköznapi gesztusok jönnek létre, nem a szükségszerűek, hanem a különösök. Ahol a közösségben megnyilvánuló szimbolikus gesztusok születnek (Cascetta, 1977, 60. o.).

Il teatro di narrazione (Az elbeszélés színháza)

A narráció színház szintén nem sorolható a hagyományos színház világához.⁵ Nem a színházi látványra helyezi a hangsúlyt, hanem szimbolikus és valós értelemben is csukott szemmel, a fülünkkel kell megértenünk az előadás üzeneteit. A kulturális kisebbséghez szóló előadások, amely az elitnek (elkülönült kisebbségként értendő) a közreműködésével történik, mellőzve a színészi professzionalizmust. A narráció színházának szereplői nem csak történeteket interpretálnak, hanem az előadásokat hosszas kutatás és tapasztalatgyűjtés előzi meg. Témákat a szereplők történelmi dokumentumokból, újságok archívumából vagy nagy irodalmi művekből meríthetnek.

A narráció színháza nem kíván a múltba révedni, a múlt szépségei után vágyódni, hanem éppen az idő múlásával átszínezett múltbeli eseményekre akarja a reflektort ráirányítani azzal a céllal, hogy a történelmi múlt tévedéseinek következményei újra láthatóvá, érzékelhetővé váljanak. Az emlékezet által áthangolt történetek újra eredeti „fényükben” mutatkozhatnak meg. A színház a jelenben él, még akkor is, ha témái a múlthoz kötődnek. A színházban a reflexió a fontos, amelynek eredményeként az igazsággal találkozhatunk. Az előadások szövegalapja a kiválasztott téma (szöveg), amely új életre kel a színészek interpretációja által, szervesen kötődve a színész saját világához. A színész egyébként sem különül el a publikumtól, hanem a résztvevők kölcsönös kommunikációjára épít (Valli, 2000).

Képviselői: Dario Fo, Marco Baliani, Marco Paolini, Ascanio Celestini, stb.

Az 1970-es évek második felében Olaszország-szerte a különböző színházi kezdeményezések száma elérte az ötszázat. Olaszország színházi világa ma is bővelkedik a megközelítésmódok sokszínűségében. A színház több rétegben is integráns része a hétköznapi ember életének, még akkor is, ha manapság egyre többet hallani a szűkülő erőforrásokról.

A marginalitás színháza

Társadalmi színház, közösségi színház, politikai színház, és még számos elnevezésével találkozhatunk a színházi megközelítésben. A társadalmi színházban az elmélet, a gyakorlat és a történetiség találkozásából jön létre az az emancipatorikus folyamat, amelynek keretében az emberek magatartása formálható. Az emberi létezés realitása, a problémákkal terhes mindennapok adják a művészeti kifejezés alapjait. A társadalmi színházban nemcsak a megjelölt drámák, történetek szólnak a marginalizálódott tömegekről, hanem az alkotók és szereplők is sokszor a hátrányos helyzetű csoportokból kerülnek ki. Ilyen csoportok lehetnek: drogosok, elítélt bűnözők, fogyatékos emberek, mentálisan sérültek, idősek, hajléktalanok, stb.

A társadalmi színház a marginalizálódott közösségekért működik, olyan privilegizált helyeken, ahol az embert körülölelő valóság átélése nem hétköznapi értelemben fejeződik ki. Számos lehetőség, erőforrás rejlik a színházban, amely inkább a változást és nem a konzerválást szeretné előidézni. Olyan kísérlet, amely a szegénység és elidegenedés kihívásaira igyekszik reagálni. A művészetek világában maga is marginális helyzetű, éppen ebből adódik a határvonalon, határhelyzetben való működése, amely az extrém helyzetekhez, igényekhez való könnyebb alkalmazkodást eredményezi. Könnyen felszínre bukkanhat a jellemző interkulturalitása, mivel színházi nyelvezete főleg a testen és az érzelmeken alapul, mondanivalója a befogadóval könnyen megosztható. A társadalmi színház alapvetően egy reflexió. Új formát ad a veszteséggel, a gyásszal és az anyagi javak hiányából eredő frusztrációkkal való emberi találkozásoknak. A forma főleg társadalmi szerepek (azonosulási lehetőségek) felkínálását jelenti, amelyek a közösségek hálózatában léteznek, és ellentétük lehetnek a háborúk, az igazságtalanságok és az erőszak okozta mély traumáknak (Perico, 2008).

A társadalmi színház leglényegesebb attribútuma, hogy az embereket természetes közegükben akarja tanulmányozni, megfigyelni. Tevékenységeiben nem a művészi elemek és a performativitás a vezérelvek, hanem az, hogy a közösség tagjai ezekből a tevékenységekből nyerjenek autonómiát, erőt merítsenek a társadalmi szerepvállaláshoz ('empowerment'). Ugyanakkor a tevékenységek folyamatos elemzése révén a hibákat, a rizikótényezőket, a váratlan eltéréseket veszik számba, amelyek a sikerességüket gátolják. Ez a viszonylag gyors alkalmazkodást támogatja. Ugyanis gyakran azok az intézmények gördítenek merev szabályrendszereikkel gátat a sikerek elé, amelyeknek egyébként szüksége van a színház működésére.

A társadalmi színház közösségi szempontból mindenképpen pozitív modell, mert közel megy a mély társadalmi problémákhoz, az emberi szenvedésekhez. Nem csak elméleteket gyárt, hanem cselekszik is. A társadalmi színház performatív cselekmények által konstruálja újra a személyeket és a közösségeket. A társadalmi színház csak egy a sokféle színház között, de határozott szabályokkal és technikákkal működik, nem keverhető össze más típusú színházzal. Akkor sem, ha a társadalmi színház definíciója gyakran a tautológia áldozatává válik is. Kritikaként fogalmazódik meg vele szemben, hogy a színház az mindig szociális, nem önmagáért való intézmény, vagy a színház az színház, amit a művészet érdekel. A társadalmi színház létezésének hátterében a társadalmi problémákra adandó sürgető válaszadás igénye húzódik. Úgy is tekinthetünk rá, mint felforgató technika az emberek által megélt változatlan hétköznapiak ellen.

A legfontosabb hozadéka a csoportalkotás, túl azon, hogy szociális problémákkal és/vagy politikai kérdésekkel foglalkozik. Teret ad a társadalomban hátrányos helyzetűeknek arra, hogy problémáikat megjelenítsék, vágyaikat, álmaikat ebben a térben valósítsák meg (*Dragone*, 2000, 61. o.). Ezen túlmenően utópisztikus törekvése, hogy a színház által a társadalmi változások az alávetettek javára induljanak el.

Célja sokkal inkább az individuum számára felkínálni annak a lehetőségét, hogy nyilvános konstrukciós folyamat kidolgozásában vegyen részt. A társas igény fel- és rálatálásának élményét nyújtani, különösen a globális kultúra homogenizációs hatásai és az individualizmus megerősödése között. Úgy tekinthetünk a társadalmi színházi tevékenységekre, mint képzésre vagy gyakorlásra, amelynek során az egyén kreatívan vesz részt olyan alkotási folyamatban, ahol egyben független, másrészt viszont a rendszerhez igazodó szereplő.

Napjainkban a társadalmi színháznak három fő funkcióját különítjük el: közösségformáló, terápiás vagy rehabilitációs, illetve kulturális/szociokulturális funkció. Megkülönbözteti magát az animációs színháztól, a művész színháztól, az avantgardtól és a minden üzleti céllal működő színháztól. A társadalmi színház szakemberei nem gondolják, hogy meg tudják az egyént változtatni vagy a végső alkotásnak objektíve esztétikai értéke lesz. Azt azonban állítják, hogy ebben a színházban valós kapcsolat alakul ki az individuum és a csoport vagy a társadalom között. Egy individualisztikus társadalomban, amelyre a globalizáció egységesítő törekvése már rányomta a bélyegét, ez a színház akar lenni a társas érzés és a közösségérzés létrehozója.

Úgy is meghatározható, mint színház a művészet margóján, amely a társadalom margóján rekedtekhez szól. Alapszabályában vállalja, hogy a súlyos társadalmi kirekesztés ellen harcol. Peremhelyzetét nem annyira önként vállalta, mint inkább a színházi szakemberek száműzték oda, elismerve azonban létjogosultságát és egyben felismerve művészi törekvésességét (*Giacché*, 2004).

Fabrizio Fiaschini (2000, 280. o.) szerint érthető a társadalmi színház marginalitása. Az érzelmek, érzések kifejeződése a test és az elme találkozásából születnek. A tapasztalat és az emlékezet része a találkozásnak. A test és az elme egymásra hangolása hosszú és lépcsőzetes folyamat. Az „itt és most” aktusának fontos szerepe van, amelyet a színházi protektív környezet segít. Bernardi (2001) idézete alapján: „A színházi játék az élet játéka, a test játéka, a kapcsolatok játéka. Társadalmi játék.”

Giacché (1991) fogalmazása alapján: „A színházi játék az alanyért és a tárgyért zajlik, amelyben először elveszti az érzékelést (irányt), majd önmagát és realitását nyeri vissza.”

A színházi játék három legfontosabb jellemzője:

1. Organizmusként működik (élő, itt és most).
2. Ünnepi alkalom (hangulata van).
3. Különbözik minden mástól (idegenség).

A színház mozgósítja a marginalitásból adódó szituációkat, de nem művészeti fejlesztés és performativitás céljából. A társadalmi színház a létezés egyik módja, motíváló hatású a cselekvőképességre és szerepek vállalására. A konfliktusok, a szegénység (szimbolikus értelemben is) színháza, amely az „áldozat” megmentéséért érzékenyen munkálkodik, feszültségek árán csoportot hoz létre, kommunikációs koncentrikus köröket alakít ki. Végso állomása pedig az egyén és a referenciaközösség egymásra találása kreatív eszköztár (mozgás, testtudat, szöveg, különös effektusok, stb.) használatával, amely inkább antropológiai, mint kulturális munka (*Schininá*, 2001).

Traumatizált közösségeknek speciális pszichoszociális támogatást nyújthat, úgy mint:

- a) Új rítusok konstruálása.
- b) A veszteségre, gyászra kreatív választ adhat.
- c) Identitáskonstrukció (individuum, csoport, közösség szintjén).

Másik érdekes aspektus, amelyre Schechner (2002) hívja fel a figyelmet, hogy a krízis és konfliktus színházának két szimbolikus szintje van. Az első szintje, amelyet ő így nevez „művészi elsősegélynyújtó hely”, ahol a „hangjukat veszítettek” megszólalhatnak. Második szintje pedig a helyi egyenlőtlenségeket foglalja magába, amely egyenlőtlenségeket a kapitalizmus és a gazdasági szabadpiaci verseny idéz elő. Az ezredforduló társadalmi rétegei gazdaságilag és szociokulturálisan erősen eltávolodtak egymástól, amelyből újszerű egyenlőtlenségek születnek, amelynek jelenleg a tanúi vagyunk.

A társadalmi színház peremhelyzete abból is adódik, hogy több tudományterület határán található. Felemerülő kérdésekben leginkább az antropológia és a szociológia osztozik. A helyzetet komplikálja, hogy önmagát is úgy definiálja, mint amely „önmagától különbözik”. A határai is ideiglenesek. Általa áll elő a marginalitás paradox helyzete, amikor a marginalitás kerül a figyelem középpontjába.

A 20. század második felének színházi mesterei maguk akarták létrehozni ezt a hagyományostól eltérő színházat, akik számotvetettek az önmaguk és az általuk képviselt színházi megoldások etikai, pedagógiai, kulturális és társadalmi aspektusaival. Képviselői: Sztanyiszlavszkij, Copeau, Meldolesi, Barba és mások. A művészekén túl a szociológia oldaláról Erving Goffman, az antropológia oldaláról pedig Richard Turner elméletei támogatták a társadalmi színházi munka többoldalú háttérének kidolgozását.

Ahhoz, hogy fent lehessen tartani a színház öndefinícióját, az azonosságát és különbözőségét, az autonómiát és részvételt, az eltérést és a folyamatos határ újradefiniálást, az egyetlen lehetséges megoldásnak az tűnt, amely a hatékonyság irányába mutatott, hogy az elmélet és gyakorlat egységét kellett megalkotni. Kidolgozni a színházi akciók és a társadalmi cselekvések közötti kapcsolatot. Megőrizve ezt a labilis identitását és autonómiáját, a színházi tapasztalatokból eredő tevékenységét a határokon helyezte el, arra gondolva, hogy ebben az átmeneti állapotban tudja a legnagyobb társadalmi és kulturális hatást gyakorolni. A marginalitásából ered sérülékenysége, ugyanakkor állandósága és ereje is. A határhelyzet viszont könnyen előidézi a nem kívánt határátlépést elmélet és gyakorlat között. Ezért Meldolesi (1986) a színház és szociológia szoros kapcsolata miatt javasolta a tévedések kiküszöbölése végett a „kombinált kulturális hipotézist”. A színházi akcióknak pontos végkimenetelének kell lennie. A színházi vagy a közösségi eredményt meg kell különböztetni.

A társadalmi színház történetében Goffman és Schechner előtt nem született meg a színház és a szociológia határozott szétválasztása. Előttük Brecht és Moreno, Burke és Mead más-más okok miatt sikertelenül próbálták a határvonalakat felvázolni. Az 1960-évek végi politikai, kulturális és társadalmi hevületben azonban a szociológusok és a színházi szakemberek nézetei egyesültek annak az illúzióknak a fényében, hogy „képesnek kell lenni színházzsociológiai tapasztalatokra szert tenni, amelyek a valódi kulturák kombinációjából erednek” (*Meldolesi*, 1986).

Moreno „spontaneitás színháza” idővel megszűnt színházként működni, mert inkább a pszichológia használta fel módszerként, annak a mulasztásnak köszönhetően, hogy nem sikerült a színház határvonalait jól kijelölni.

Ennek a veszélye a társadalmi színházzal kapcsolatban is fennáll. Könnyen válhat akár terápiás módszerré, elveszítve az eredeti identitását. Ennek elkerülésére napjainban használatos a performansz koncepciója, amelybe sokminden belefér. A performanszok megoldásai sokszor mesterkéltnek tűnhetnek, mert nincs az alkotórészek között egy mindenki számára elfogadható dialektikus egység, nem határozzák meg az alkotóelemeket.

A performanszról az amerikai antropológus Hyems nem nyilatkozott barátságosan. Szerinte a „performansz úgy működik, mint a szemetesekuka, megkülönböztetés nélkül minden belefér” (*Terrin*, 1990, 59. o.). Másként fogalmazva, a lehetőségek tárháza. Az antropológusoknak a társadalomra vonatkozóan is van definíciójuk: a társadalom színházként működik.

Színházantropológia röviden

Az előadások központi eleme nem annyira az érzelmek fölénye az értelem felett, hanem olyan cselekvési program, melynek során inkább a politika és a társadalom okozta szenvedés felismerésre és elismerésre kerül.

Említettük korábban, hogy a tudományok közt az antropológia érdeklődik leginkább a színház iránt. Ennek gyökerei a 20. században indult antropológiai kutatásokig nyúlnak vissza, amelynek témái közt főleg a közösségi rítusok és mítoszok álltak. Más összefüggésben az antropológia kutatási témái között a szent és világi elemek vizsgálata, illetve a performatív gyakorlatok és előadásformák elemzése is jelentek meg.

Napjainkban, ahogy azt bemutattuk, a kultúrát is érintő globalizációban az antropológiának már nem a Másik vizsgálata a célja, hanem a nyugati embert érintő folyamatokra helyeződött át a hangsúly. Úgy mint a rítusok és előadások kapcsolatai, a társadalmilag értelmezett központ és a periféria közötti konfliktusos interakciók, a nyugati ember és az idegen kultúrák találkozásai (*Bernardi*, 2002, 25. o.). A legfontosabb szempont, ami miatt a színházi szakemberek foglalkozni kezdtek színházantropológiával, az a nyugati világgal szemben érzett negatív érzés volt. Vissza akartak térni az ember hamisítatlan lényegéhez. Ezért fordultak vissza a természethez is, mert azt az egységet akarták felismerni, amelyet az ember és természet együtt alkothat, az elme és a test harmóniáját. Azokat a szakrális és közösségi energiákat keresték, amelyeket a racionalitás és a haszonelvű nyugati gondolkodásmód mára már kioltott az emberekből. Antonin Artaud úgy gondolt a színházra, mint arra a helyre, ahol és ami által visszatérhetünk a gyökereinkhez, és legyőzhetjük testünk, a szavaink és az elménk szabta gátjainkat.

Jerzi Grotowski és Eugenio Barba a két legeredetibb színházi alkotó és alapító, akik igen magas szintre jutottak a naturalisztikus színház kialakításában és megismerésében, a színházantropológiában. Eugenio Barba napjaink neves színházi rendezője, Grotowski tanítványa és bizonyos értelemben követője. Különösen Barba mélyült el a művészi magatartás alapjainak kutatásában, megalkotta elméletét a színészi és hétköznapi rítusok távolságáról és különbségéről, a színházról, amely eleve nem lehet hétköznapi.

Marco de Marinis (1983) cáfolja Barba fenti tételeit. De Marinis úgy gondolja, hogy ami nem hétköznapi, az nem mindig teátrális, és nem minden nem hétköznapi teátrális is egyben. Ezzel ugyancsak a Barba-féle elméletet követő International School of Theatre Antropology iskoláját is kritizálja. Az azonban vitathatlan, hogy Barba kutatásainak vannak olyan elismert elemei, mint a test és elme kapcsolatának feltárása, a színészek technikai és pszichofizikai lehetőségeinek felfedezése, a mély érzelmek kifejezése, a

kifejezőkészlet klisék alóli felszabadítása. A színház tehát olyan transzparens felület, amelyen keresztül az emberi létezés látszik, az a hely, amely a cselekvés, és nem az eljátszás (előadás) helyszíne.

A szegény színházról

A színházantropológia egyik megnyilvánulása, hogy a már ismerttől elfordulva, az újat és ismeretlent akarja felfedezni. Jerzy Grotowski kérdése volt, hogy miért olyan fontos az emberek életében a színház? Ő maga különös módon és tevékenységekben vizsgálta és kereste a színház lényegét. Választ is adott saját kérdésére: „ősi elméleti igazságok” felfedezésére törekedett (Grotowski, 1968, 19. o.).

A színházban ősi, mély emberi igazságokat keresett. Idézve gondolatait: „a színésznek saját pszichoanalitikus nyelvét kell kialakítania gesztusokból és hangokból úgy, mint ahogy a költő alkotja meg szavakból a saját költői nyelvezetét.” (Grotowski, 1968, 35. o.) A színház létezhet színházi tárgyi kellékek nélkül, nem kell látványtervezés, jelmez vagy smink. A színész maga alakítja ki az álarcát, arcgyakorlatokkal. „Az arc izmait légzéstechnikával, megvilágítással és izzadsággal változtatja maszkká” (Barba, 1991. 33. o.) A színész válogatott mozdulatokkal, a test részeinek használatával képes érzelmeket kifejezni. „Jelrendszerként hozzuk létre a szerepet. A jelrendszer mutatja meg, mi van a maszk mögött, az emberi viselkedés dialektikáját.” (Grotowski, 1968, 17. o.) Grotowski Sztanyiszlavszkij színházán nőtt fel, akiknek a „Rendszere” vált egyértelműen a naturalisztikus színház alapjává. A naturalisztikus színházban a természet a legkreatívabb művész, és mindennek a mestere. A természetnek van egyedül ereje szabályozni a belső és külső tapasztalást és megvalósítást. A Grotowski-féle módszerben a színész és a közönség kapcsolata elengedhetetlen. Színházát a tisztán emberi akciókra helyezi, belső emberi tartalmakkal dolgozik, minden külső befolyásnak, hatásnak hátatfordítva. Ettől lesz színháza „szegény színház”, amely a külsőségeket mellőzi.

Barba (1991, 81. o.) szerint Grotowski színházi Laboratóriuma megtanította a színészt arra, hogy a közönség figyelmét megnyerje, provokálja, mint egy sámán, aki arra kényszeríti közönségét, hogy az társadalmi álarcait levesse és szembesüljön a transzcendensből és hagyományos értékektől megfosztott világgal. A színház dinamizmusát és létezését a színész és közönségének kapcsolata adja. A színház középpontja a találkozás.

Álarc nélküli szereplők

A performanszok a mindennapi eseményeket teatralizálták. A hétköznapi aktusokat alakították át, miközben a nézőnek is újszerepet szántak. A nézőt át kívánták léptetni a nézés határain (Kékesi, 2007). Igyekeztek a nézőt fizikailag is bevonni a performanszba, aki az események menetére spontán hatást gyakorló, szinte társalkotóvá vált. Grotowski 1965-ben rendezte az *Állhatatos herceg* előadását a „szegény színház” koncepciójában, amelyben a néző funkcióját és szerepét is megváltoztatta, vagyis a színész és a néző szerepe közötti éles határ elmosódott, a performansz találkozássá vált. Ezen kezdeményezését a parateatralitás körébe sorolta. A színház és a valóság közti határátlépés egyik momentumának tekinthetjük, hogy a modern performanszok nem kívánnak álarcokat és egyéb trükköket alkalmazni, a szereplő tehát önmaga valóságát nyújtja.

Grotowski és Barba vezette be a színházi közeg puritanizmusát, elutasítva a színházi szövegeket, illetve annak csak kiegészítő szerepet szánva, a test maszkírozását és a merev technikák általi rejtettségét. Ezzel szemben a pszichológiai igazságokat, a gesztusok valóságosságát és a szereplő spontaneitását hangsúlyozták. Nézeteik szerint a színész

teste az az eszköz, amelyre valóban szükség van, a színháznak minden más kellékről le kell mondani. A színház „elszegényítése” éppen ezt jelenti. A test fiziológiájának és energiájának megjelenítésével kerül sor arra a határátlépésre, amellyel a társadalom sztereotípiái törnek meg. A színész feladata nem egy szerep megformálása, hanem az önmagára találás, önmegismerés és kutatás. A játékban, amelyben az önmaga teste az eszköze is, át kell alakulnia, új emberré kell változnia. Az átalakulás minden alkalommal egyedi módon jön létre, nem utánnézéssel és mozdulatok begyakorlásával, hanem spontán módon. A test segítségével a színész leveti a társadalmi szerepsémákat, és egy kiteljesedett embertípust mutat be (Grotowski, 1999).

Grotowski mindig szembe ment a kanonizálási törekvésekkel, új utakat keresve semmit sem akart rögzíteni. Ugyanakkor Barba igyekezett rendszerezni és rögzíteni minden, Grotowski-féle felfedezést. Így alakult ki a Barba-féle „harmadik színház”, amelyből ered a pre-expresszív színészi viselkedés tanulmányozása. Barba felfogásában ez a színházi antropológia lényege (Pályi, 2002). A különböző stílusok, műfajok és szerepek erre a pre-expresszív viselkedésre épülnek, de a színész színpadi magatartását a hétköznapiól különböző elvek vezérlik, ez pedig a „testtudat”, a színészi technika. A színészi technikák lehetnek a színész részéről tudatosak, de tudattalanok is. A pre-expresszív kifejezés nem az időre vonatkozik, hanem a kidolgozottságra, szervezettségre. A színházi antropológiának maga ez a folyamat a kutatási területe, amely nem tévesztendő össze az előadás antropológiájával, mert az a kultúrantropológia területe. A színészi mesterség megtalálása a „testtudat” megtalálása, vagyis a „saját színházunk értelmének megelégedése”. Minden színészi játék a saját test élményével függ össze, amelyben a színész legbelsőbb önmagához jut el.

Ellentétben Grotowskival, Barba hisz a leírt szövegekben. Grotowski csak az élő kapcsolatot tartotta autentikusnak és bizalmatlan volt a dokumentációval szemben. Így sok eseményt és színházi folyamatot rögzített, de nem került a leírtak hatalmába, hanem azok pusztán iránytűként szolgáltak. Visszakanyarodva Barba színházi antropológiájához, ő „az elhatározott test” mibenlétét keresi. A színészi cselekvés végső célja, hogy „az elhatározott test” játéka elé gördülő belső pszichés akadályokat leküzdje, a „szabad testtudat” létrejöhessen. Barba szerint a színháznak tehát nem építőkövekre van szüksége, hanem a test elhatározottságára. A néző azért jön a színházba, hogy neki is segítsenek a saját ellenállását legyőzni, amelyhez nem elég a színészi akarat, hanem az „elhatározott test” szükségeltetik.

A színházi világban az elmúlt évtizedekben vált nyilvánvalóvá, hogy az emberi testnek a biológiai meghatározottsága mellett van társadalmi megalkotottsága is (P. Müller, 2009). A 20. század színházának az egyik legnagyobb felfedezése a test és a testben rejlő teatralitás lehetősége. A színházi látvány funkciója megváltozott, jelentősége csökkent. Grotowski felismerése nyomán a színész teste és a közönséggel való kapcsolat szerepe hangsúlyossá vált. Grotowski és Boal kutatási eredményeként a színház képes volt a nézők és a performansz egységét létrehozni (Bernardi, 2002). A performansz célja az interperszonális mély találkozás, vagy ahogy Grotowski mondta, a kapcsolat újrateremtése a másikkal, önmagunk teljes átadása. Levetni a maszkjainkat és sztereotípiáinkat, amelyek a hétköznapi életben gátolnak bennünket; felszabadítani az ideológiai gáaktól, politikai, vallási és kulturális megszokott megnyilvánulásainktól, amelyek megakadályozzák a valódi emberi kapcsolatok kialakítását; betemetni az árkokat, amelyek világot választanak el; szögesdrótokat szétvágni, amelyek népeket és kultúrákat választanak el; csökkenteni a gyűlöletet, a rasszizmust, az előítéleteket, és csökkenteni a háborúk kialakulásának esélyét.

Kritikai pedagógiai vonatkozások

Az előzőekben a társadalmi színház kialakulásának történetéről és gazdagságáról volt szó, nem nélkülözve a megközelítések és technikák pedagógiai vonatkozásait sem. A 20. század eleji életérzés, kultúrafelfogás kedvezett a kibontakozó reformtörekvésnek, a művészetpedagógiai irányzatnak, amely vallja, hogy a művészet fontos nevelőeszköz. A reformpedagógiák különösen érdeklődtek a művészetek és az oktatás kapcsolatai iránt.

Ovide Decroly⁶ már 1929-ben a globalizáció és az oktatásról írta egyik fő művét, *A globalizáció funkciója és az oktatás* címmel, amelyben hangsúlyozta, hogy társadalmi létre csak azzal kapcsolatos tevékenységekkel lehet nevelni. A nevelésnek a tapasztalatokra kell építenie, amelyek a gyermek önmegismerését is segítik, az úgynevezett nevelő játékoknak kiemelt a szerepük (Pukánszky és Németh, 1994).

Augusto Boal színháza mellett a kezdetekben szintén Brazíliában tevékenykedő Paulo Freire⁷ munkássága is kiemelendő, akit Augusto Boal saját szellemi atyjának tekintett. Mindkét elméletalkotó a társadalom peremére szorult tömegekkel foglalkozott. Az általuk képviselt, baloldali értékeket valló kritikai pedagógia nem csak elmélet és nevelés-filozófiai irányzat volt, hanem gyakorlatorientált társadalmi cselekvésprogram is. A kritikai pedagógia révén az elnyomottak gyermekei társadalmi tudatosságra nevelhetők, általa az elnyomó hatalom tevékenysége azonosíthatóvá válik, és konstruktív akciókkal a társadalom tagjai a szabadság felé vezető útra lelhetnek. A kritikai pedagógia lényeges jelszavai közé tartozik a demokrácia és a társadalmi igazságosság. Freire szerint az oktatásnak mindig van politikai aspektusa, amely sohasem semleges. A pedagógiának a hátrányos helyzetűeket kell segítenie, az erőforrások igazságos elosztásával.

A társadalmi színház pedagógiai hatásai hasonlóan értelmezhetők. Interakcióra épülő tevékenység, amellyel tömegek is mozgósíthatók, és az elnyomott, „némaságra ítélt” csoportok társadalmi tudatossága fokozható.⁸ A színház résztvevői döntési lehetőségekkel rendelkező, együttműködő csoporttá válik. Ebben a színházban a részvétel jelenti a tettvágy és szórakozás, amelyhez nincs szükség például színpadra. A jelenvalóság lesz a táplálója. A színházi munka az egyén szintjén is mérhető fejlődést idéz elő. A társadalmi színház mint pedagógiai tevékenység számos másik mellett, egy alapvető értékkel rendelkezik. A jelenben tanít meg felépíteni a jövőt, és a múltat a jelenben konzerválja. A konstruktív pedagógia elvei a konstruktív dráma folyamataiban is fellelhetők. Az önismeretre építenek, a tanulást és megértést konkrét tapasztalatokhoz kötik. A konstruktivista pedagógia elvei között fontos, hogy a tanulásban nem a cél, hanem a célhoz vezető folyamat, az értelmezés útja kiemelt. A tudást, a tanulót a kritikai gondolkodás segítségével építi fel magában. A tudás létrehozásának sikerét az önszabályozás és reflexivitás támogatja, amelyek kialakítására a színház remek helyszín (Murphy, 2009). A drámajáték az adaptivitást is fejleszti. A tudás a csoport és az egyén szoros dialógusából születik. A tudás alatt kell értenünk a kialakuló készségeket, az érzelmek árnyalatainak felbukkanását, a testkép és testséma fejlődését, a szabad önkifejezés sokszínű módját. A dráma olyan megismerési folyamatok szövevénye, amelyek gondolatokon és érzelmeken alapuló cselekvések révén alkotják meg a játék kereteit. A megértés, a pedagógiában hagyományosan elismerttől eltérő módon, a fogalmi váltáson keresztül jön létre. A színjátszás közben létrejövő, reflexióra épülő megértés a belső rendszer átalakulását idézi elő (Takács, 2009).

Tanulási folyamat az identitás kialakítása vagy felépítése is, amely a performansz során történhet meg. Az önmegértés folyamata művészi kitarukozásba burkolózhat, amely nem jelent fenyegetést az egyén számára. A „mintha” helyzet eltávolítja az egyént a saját megélt problémáitól, de a probléma tudatosítása nem marad el. Az effajta önmegértés az eljátszott szerep védő álarca mögött történik. Nyomában az identitás változhat, akár teljesen átalakulhat.

A pedagógiai aspektusnak van másféle színházi vonatkozása is, ez pedig a színész-képzés pedagógiája. Erről hosszasan írhatnánk akár antropológiai, akár művészi oldalról is. Az érdekessége miatt, kiragadott példán keresztül lehet szemléletes. A húszas évek Oroszországában is megtörtént a színház átalakulás, újítása, amely a fennálló politikai rendet ingerelte. Néhányan, például Vszevolod Mejerhold is meghalt az embertelen rendszer áldozataként. Mihail Csehovot generációja az egyik legeredetibb színésznek tartotta. Játékából merített számos más orosz rendező és színész is. Csehov aztán 1928-ban emigrált az USA-ba, ahol később kettős emigrációba kényszerült. Hazájától és kultúrájától távolra, ahol színházi művészetét nem értékelték. A tengerentúlon a második világháború utáni helyzetben az alternatív színházak nemigen jutottak állami támogatáshoz. Ebben az időben írta meg Csehov a *To the Actor* (1953) című könyvét, és ezzel a Broadway és Hollywood színészeit képezte. A szakemberek szerint ez az egyik legjobb kézikönyv, amit valaha színészeknek írtak (Barba, 2001). Csehov a mozgásfejlesztésnek nagy szerepet szánt. Véleménye szerint az érzelmeknek és lelkiállapotoknak is van fizikai viselkedéseken keresztüli beidegződése. A mozgásoknak ritmusa és hullámmozgása van, amelyek a drámai művészetben belső és külső cselekvés formájában jelennek meg. A kétféle cselekvés között a szünetnek vagy csendnek meghatározó szerepe van, kifejezőeszköz.

A színházi pedagógia másik kiragadott kiemelkedő alakja Jacques Copeau, aki az 1913-ban Párizsban alapított színiiskolájában a színházművészet radikális megújítására törekedett. Szerinte a színészi tevékenységnek az ösztönösségre kell építenie, ahol a színészek újra nők és férfiak lesznek, akik minden érzelm és gesztus eljátszását hivatásuknak érzik. Copeau később, a harmincas években írásaiban úgy nyilatkozott, mint aki hisz abban, hogy a színház népi művészetté fog válni. Megjósolja, hogy a színház vagy marxista, vagy keresztény lesz, máskülönben el fog tűnni. Az „új színház” létrejöttét jósolta meg.

A társadalmi színház kitüntetetten a marginalizálódott tömegek világa. Az 1950-60-as évek színházának ideológiája erősen politikai színezetű volt, az elnyomott tömegek felemeléséért szállt síkra. Ma már nem annyira a politikai vonulat a döntően meghatározó, hanem a kulturális depriváció, a szegénységből fakadó társadalmi leszakadás következményeit igyekszik enyhíteni. Demokratikus intézményként, az interkulturalitás szószólójaként a társadalom elrejtett tagjaihoz szól. Hidat épít az egymástól elszakadt társadalmi csoportok közé.

Összegzés

Az elméletek sokaságának felsorakoztatásával az volt a célunk, hogy igazoljuk a társadalmi színház fontosságát, érdekességét, amely régóta és sokféle tudós csoportot foglalkoztat. Az eltérő tudományos iskolák fogalomkészlete és kutatási repertoárja szinte mindig ugyanabban a konklúzióban egyesül. Az életünk és a színház elválaszthatatlanok egymástól. A társadalmi színház kitüntetetten a marginalizálódott tömegek világa. Az 1950-60-as évek színházának ideológiája erősen politikai színezetű volt, az elnyomott tömegek felemeléséért szállt síkra. Ma már nem annyira a politikai vonulat a döntően meghatározó, hanem a kulturális depriváció, a szegénységből fakadó társadalmi leszakadás következményeit igyekszik enyhíteni. Demokratikus intézményként, az interkul-

turalitás szószólójaként a társadalom elrejtett tagjaihoz szól. Hidat épít az egymástól elszakadt társadalmi csoportok közé.

Az ember álarcai, amelyeket elődeitől örökölt vagy az élete folyamán fejlesztett ki, elrejtik az ember valódi énjét, legtöbbször az egyént magát is megfosztják a megismerés és az autentikus létbe való átlépés lehetőségétől. A társadalmi színház nem ad fizikai kellékeket a színész kezébe és nem épít díszletet a dráma köré, hanem szubjektív lehetőségek tárházát kínálja fel. Az átélt dráma alapját az élet kínálja, kinek illet, kinek olyat. A maszkok és álarok a színészek emberi természetéből erednek, a díszlet pedig a közösség hangulata teremti meg. A színházi kellékek a színész teste által öltenek formát. A mozgások, a test látványa és állapota, a hanghatások és pillanatnyi fények együttese válik kellékké. A művészi teljesítményt ebben a színházban az átváltozás mértéke és mélysége, vagy annak csak az ígérete jelenti. A társadalmi színház az emberről szól, az embereknek üzen és az emberi képességek által lép kapcsolatba a külvilággal. Napjaink pedagógiai gyakorlatát áthatja a társadalmi igazságosságra törekvés, mint például a kulturálisan válaszkész oktatás, az integráció és inkluzív szemléletmód vagy a terjedőben lévő, osztálytermi kooperatív technikák.

Irodalomjegyzék

- Alfieri, F. (1979): *Educazione attraverso il teatro*. Ed. Emme, Torino.
- Attisani, A. (1988, szerk.): *Teatro come differenza*. Ed. Essegi, Ravenna.
- Barba, E. és Savarese, N. (1991): *The secret art of the performer*. Routledge, London.
- Barba, E. (2001): *Papirkenu*. Kijarat Kiadó, Budapest.
- Bernardi, C. (2001): Far fuori il teatro. In: Bernardi, C. és Perazzo, D. (szerk.): *Missioni impossibili. Esperienze di teatro sociale in situazioni di emergenza. Comunicazioni Sociali*, 23. 229–233.
- Bernardi, C. (2004): *Il teatro sociale*. Carocci Editore, Roma.
- Blatner, A. (1997): *The art of play: Helping adults reclaim imagination and spontaneity*. Brunner/Mazel-Taylor & Francis, Philadelphia.
- Blatner, A. (1999): *A pszichodráma alapjai. Történet, elmélet és gyakorlat*. Animula Kiadó, Budapest.
- Boal, A. (1985): *Theater of the Oppressed*. Theater Communications Group, New York.
- Cascetta, A. (1977): Teatro di base a convegno. *Annali della Scuola superiori delle Comunicazioni Sociali*, 5. 1–2. sz.
- Csehov, M. (1997): *A színészhez*. Polgár Kiadó, Budapest.
- De Marinis, M. (1977): Teatro, pratica e scrittura: itinerario di Giuliano Scabia. *Rivista italiana di drammaturgia*, 5. sz. 61–75.
- De Marinis, M. (1983): *Al limite del teatro. Utopie, progetti e aporie nella ricerca teatrale degli anni sessanta e settanta*. La Casa Usher, Firenze.
- Dewey, J. (1916): *Democracy and Education: An Introduction to the Philosophy of Education*. Macmillan, USA.
- Dragone, M. (2000): Esperienze di teatro sociale in Italia. In: Bernardi, C., Cuminetti, C. és Dalla Palma, S. (szerk.): *I fuoriscena. Esperienze e riflessioni sulla drammaturgia nel sociale*. Euresis Edizioni, Milano.
- Fiaschini, F. (2000): Teatri di confine: epistemologici e metodologici. In: Bernardi, C., Cuminetti, C. és Dalla Palma, S. (szerk.): *I fuoriscena*. Euresis Edizioni, Milano. 275–307.
- Giacché, P. (1991): *Lo spettatore partecipante*. Guerini Studio, Milano.
- Giacché, P. (2004): *L'altra visione dell'altro: un'equazione tra antropologia e teatro. L'ancora del mediterraneo*. Napoli.
- Grotowski, J. (1968): *Toward as Poor Theatre: Odin Teatret*. Forlag, Denmark.
- Grotowski, J. (1999): *Színház és rituálé*. Kalligram, Pozsony.
- Kékesi Kun Árpád (2007): *A rendezés színháza*. Osiris, Budapest.
- Kohut, H. (1971/2001): *A szelf analízise*. Animula Kiadó, Budapest.
- Meldolesi, C. (1986): Ai confini del teatro e della sociologia. *Teatro e Storia*, 1. sz. 77–151.
- Moreno, J. L. (1953): *Who shall survive?* Beacon House, New York.
- Murphy, E. (2009): Konstruktivizmus. In: Deme, János (szerk.): *Színház és Pedagógia. Elméleti és módszertani füzetek 1*. Káva Kulturális Műhely, Budapest. 6–15.

Pályi András (2002): „Az elhatározott test”. *Színház*, augusztus, 46–49.

Perico, V. (2008): *Tra povertà e socialità: la ricchezza del teatro*. 2013. 04. 10-i megtekintés, <http://sociologia.tesionline.it/sociologia/articolo.jsp?id=2212>

P. Müller Péter (2009): *Test és teatralitás*. Balassi Kiadó, Budapest.

Pukánszky Béla és Németh András (1994): *Neveléstörténet*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest.

Rostagno, R. (1980): Animazione. In: Attisani, A. (szerk.): *Enciclopedia del teatro del '900*. Feltrinelli, Milano.

Sacks, J. M. (1977): Reminiscence of J.L. Moreno. *Group*, 1. 3. sz. 194–200.

Schininà, G. (2001): „Cosi lontano cosi vicino”. Interventi di animazione psicosociale e creativa in situazioni di emergenza e di conflitto nell'area dei Balcani. In: Bernardi, C. és Perazzo, D. (2001):

Missioni impossibili. Esperienze di teatro sociale in situazioni di emergenza. *Comunicazioni Sociali*, 23. 3. sz. 234–254.

Schechner, R. (2002): Il teatro nei tempi e nei luoghi della crisi. Una prospettiva teoretica. In: Bernardi, C., Dragone, M. és Schininà, G. (szerk.): *Teatri di guerra e azioni di pace*. Euresis Edizioni, Milano. 319–336.

Strehler, G. (1974): *Per un teatro umano. Pensieri scritti, parlati e attuati*. Feltrinelli, Milano.

Takács Gábor (2009): „Konstruktív” dráma. in: Deme János (szerk.): *Színház és Pedagógia*. Elméleti és módszertani füzetek 1. Káva Kulturális Műhely, Budapest. 26–43.

Terrin, A. N. (1990): *Rito e teatro. Riflessioni a partire dall'antropologia culturale e dalla storia comparata delle religioni*. Quaderni del Dipartimento di Linguistica e Letteratura comparate, Bergamo.

Volli, U. (2000): *Manuale di semiotica*. Editori Laterza, Bari.

Jegyzetek

¹ A tanulmány az Európai Unió és Magyarország támogatásával, az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával a TAMOP 4.2.4.A/2-11-1-2012-0001 azonosítószámú, *Nemzeti Kiválóság Program – Hazai hallgatói, illetve kutatói személyi támogatást biztosító rendszer kidolgozása és működtetése konvergencia program* című kiemelt projekt keretei között valósult meg.

² A modernizmus jellemzői az objektivizmus és az empirikus tudományosság. A modernisták gyakran estek a kevélység bűnébe, ugyanis lenézték a maradiságot, a hagyományokat.

³ Mélyebben értelmezve a robopátia regresszív jelenség, amelyben a tunyaságra való hajlamunk kerül felszínre. A robopátia mögött meghúzódó tudattalan folyamatok és tartalmak hasonlítanak a Freud által thánatosnak, halálösztönnek nevezett jelenséghez.

⁴ A fogalomhasználat is mutatja, a szelftárgyak tulajdonképpen a szelffél kapcsolatban álló „tárgyak”, azaz a fontos személyek olyan repertoárját, illetve „szelekcióját” jelentik, akik a tárgy szerepét töltik be, és olyan, többé-kevésbé koherens szelfismeret-rendszerből (például sémák, vagy reprezentációk) állnak, amelyek az ént a gondozó személlyel, azaz a „tárgy-gyal” való kapcsolatában képezik le. Amikor a tárgykapcsolat-elméletben a szelfet „rendszernek” tekintjük, akkor kifejezetten a fenti reprezentációk komplex rendszerét értjük alatta, azokét a reprezentációkét, amelyek a csecsemőkori az internalizáció és az introjekció folyamatai révén alakultak ki, a gondozó

személyekkel való interakciók során. A szelf részben ezeknek a sémáknak az alapján áll össze és reprezentálódik, és ezek segítségével alakítja kapcsolatait a személy környezete új tárgyaival. A szelf az önéletrajzilag szerveződő információ szempontjából nem alapvető fogalom, hiszen mindenkit tekintve sokféle működési módja van, hasonlóan a végrehajtó kontroll rendszerhez. Ilyen rendszerként a szelf „többé-kevésbé” mindenkinél létezik, aki rendelkezik reflektív képességgel – azaz aki képes arra, hogy koherensen írja le önmagát, és határozza meg cselekvése indítékait (*Kohut*, 1971).

⁵ A témáról bővebben Farkas Mónika *Il teatro di narrazione* című szakdolgozatában olvashatunk, amelynek témavezetője a terület kiváló szakértője, Luigi Fusani volt Pécsen.

⁶ Ovide Decroly (1871–1932) belga orvos, pszichológus, gyógypedagógus és a reformpedagógia kiemelkedő alakja. Módszere szerint a gyermeket az élet által kell felkészíteni az életre. Az alkotó jellegű tevékenységeket részesítette előnyben.

⁷ Paulo Freire (1921–1997) brazil filozófus és neveléstudós, aki a kritikai pedagógia kiemelkedő gondolkodója volt. A legismertebb műve a *Pedagogy of the Oppressed* (1968), amely a kritikai pedagógia alapjait tartalmazza.

⁸ Történetileg John Dewey munkásságához is kapcsolható, aki a *Democracy and Education* (1916) című művében már korábban az iskola és a társadalmi igazságosság kapcsolatát elemezte.